Julian Barnes

Una historia del mundo en diez capítulos y medio

COMPACTOS ANAGRAMA

5. Naufragio

I

Empezó con un presagio.

Habían doblado el cabo de Finisterre y navegaban hacia el sur recio viento en popa cuando un banco de marsopas rodeó la fragata. Quienes iban a bordo se amontonaron en la popa y el parapeto, maravillándose de la habilidad de los animales para dar la vuelta a un navío que ya iba alegremente a unos nueve o diez nudos. Mientras admiraban los juegos de las marsopas se oyó un grito. Un grumete se había caído por una de las portillas de popa del lado de babor. Dispararon un cañón de señales, echaron al agua una balsa salvavidas y pusieron el navío al pairo. Pero estas maniobras se realizaron con lentitud, y para cuando bajaron la barcaza de seis remos, todo fue en vano. No pudieron encontrar la balsa y, menos aún al muchacho. Tenía sólo quince años, y los que le conocían sostenían que era un buen nadador; supusieron que probablemente había alcanzado la balsa. De ser así, sin duda pereció en ella, después de experimentar los más crueles sufrimientos.

La expedición a Senegal estaba formada por cuatro navíos: una fragata, una corbeta, un bergantín y un bricbarca. Había zarpado de la isla de Aix el 17 de junio de 1816 con trescientas sesenta y cinco personas a bordo. Ahora continuaba hacia el sur con un tripulante menos. Se aprovisionaron en Tenerife, cargando vinos exquisitos, naranjas, limones, higos y verduras de todas clases. Allí advirtieron la depravación de los habitantes: las mujeres de Santa Cruz salían a las puertas de

sus casas e incitaban a los franceses a entrar, confiando en que los celos de sus maridos serían curados por los monjes de la Inquisición, quienes afirmarían con desaprobación que la manía conyugal era un regalo cegador de Satán. Los pasajeros más reflexivos atribuyeron esta conducta al sol meridional, cuya fuerza, es bien sabido, debilita los vínculos naturales y los morales.

Desde Tenerife navegaron en dirección sur suroeste. Los recios vientos y la ineptitud en la navegación dispersaron la flotilla. Sola, la fragata pasó el trópico y rodeó el cabo de Barbas. Iba próxima a la orilla, a veces a una distancia no mayor de medio tiro del cañón. El mar estaba salpicado de rocas, los bergantines no podían frecuentar estos mares cuando la marea estaba baja. Habían doblado el cabo Blanco, o eso creían, cuando se encontraron en aguas poco profundas; echaban el escandallo cada media hora. Al amanecer el señor Maudet, alférez de guardia, hizo los cálculos encima de una jaula de gallinas y consideró que se encontraban en el borde del arrecife de Arguin. Su consejo fue desoído. Pero incluso quienes eran inexpertos en la mar podían observar que el agua había cambiado de color; se veían algas al costado del buque y estaban pescando gran cantidad de peces. En un mar en calma y con tiempo despejado, estaban encallando. El escandallo indicó dieciocho brazas, poco después seis brazas. La fragata orzó, casi inmediatamente zozobró una vez, luego una segunda y una tercera y se detuvo. La sonda señaló una profundidad de cinco metros y sesenta centímetros.

Por desgracia, habían chocado con el arrecife durante la marea alta, y con el mar subiendo violentamente los intentos de liberar el buque fracasaron. La fragata estaba irremediablemente perdida. Puesto que los botes que llevaban no tenían suficiente capacidad para transportar a toda la gente que había a bordo, se decidió construir una balsa y embarcar en ella a los que no cupiesen en los botes. La balsa sería luego remolcada hasta la orilla y así se salvarían todos. Este plan estaba perfectamente concebido; pero, como afirmarían más

tarde dos de los presentes, estaba trazado sobre arena suelta, que fue barrida por el viento del egoísmo.

Se hizo la balsa, y bien hecha, se asignaron los puestos en los botes y se prepararon las provisiones. Al amanecer, con dos metros y setenta centímetros de agua en la bodega y las bombas fallando, se dio la orden de abandonar el barco. Pero el desorden se apoderó rápidamente del bien trazado plan. No se hizo caso de la asignación de puestos, las provisiones fueron manejadas con descuido, olvidadas o perdidas en las aguas. La dotación de la balsa iba a ser de ciento cincuenta personas: ciento veinte soldados incluyendo a los oficiales, veintinueve hombres, entre marineros y pasajeros, y una mujer. Pero apenas habían subido cincuenta hombres a bordo de esta embarcación —cuya extensión era de veinte metros de largo por siete de ancho— cuando se hundió por lo menos setenta centímetros bajo el agua. Arrojaron al mar los barriles de harina que habían embarcado y el nivel de la balsa ascendió; las personas que quedaban descendieron hasta ella y volvió a hundirse. Una vez totalmente cargada, la embarcación quedó a un metro por debajo de la superficie y los que iban a bordo estaban tan apretujados que no podían dar un solo paso; en la parte de atrás y delante, el agua les llegaba a la cintura. Las olas arrojaban contra ellos los barriles de harina que habían soltado; desde el barco les tiraron un saco de galletas de doce kilos, que el agua convirtió inmediatamente en una pasta.

Se había pensado que uno de los oficiales navales tomara el mando de la balsa; pero este oficial rehusó subir a bordo. A las siete de la mañana se dio la señal de partida y la pequeña flotilla se apartó de la fragata abandonada. Diecisiete personas se habían negado a dejar el navío, o se habían escondido, y así permanecieron a bordo para descubrir allí su suerte.

La balsa iba remolcada por cuatro botes en fila a popa, precedidos por una pinaza, que hacía sondeos. Mientras los botes ocupaban sus posiciones, los hombres de la balsa lanzaron gritos de *Vive le roi!* y alzaron una pequeña bandera blanca en la punta de un mosquete. Pero fue en este instante, el de mayor esperanza y expectación para los que se encontra-

ban en la balsa, cuando el viento del egoísmo se sumó a los vientos normales de la mar. Uno por uno, fuese por razones de interés, incompetencia, desgracia o aparente necesidad, los botes soltaron los cables de remolque.

La balsa estaba a dos leguas escasas de la fragata cuando fue abandonada. Los que iban a bordo llevaban consigo vino, un poco de coñac, algo de agua y una pequeña cantidad de galletas empapadas. No les habían dado brújula ni mapas. Sin remos ni timón, no tenían medio de controlar la balsa, y pocos medios de controlar a quienes estaban en ella, que eran constantemente arrojados unos contra otros por las aguas que rompían sobre ellos. La primera noche se levantó una tormenta y la embarcación fue sacudida con gran violencia; los gritos de los hombres a bordo se mezclaron con el estruendo del oleaje. Algunos ataron cuerdas a las maderas de la balsa y se agarraron con fuerza a ellas; todos fueron vapuleados sin piedad. Antes del amanecer el aire estaba lleno de gritos lamentables, se ofrecieron al Cielo promesas que nunca podrían cumplirse, y todos se prepararon para una muerte inminente. Cualquier idea que uno pudiera hacerse de aquella primera noche resultaba muy inferior a la verdad.

Al día siguiente la mar estaba en calma y para muchos renació la esperanza. No obstante, dos muchachos y un panadero, convencidos de que no había forma de escapar a la muerte, se despidieron de sus compañeros y se entregaron voluntariamente a la mar. Fue ese día cuando los hombres de la balsa comenzaron a experimentar sus primeros espejismos. Unos se imaginaban que veían tierra; otros divisaban buques que venían a salvarlos, y cuando estas engañosas esperanzas se estrellaban contra las rocas se sumían en un abatimiento mayor.

La segunda noche fue más terrible que la primera. Las olas eran colosales y la balsa estaba constantemente a punto de volcar; los oficiales, agrupados junto al corto mástil, ordenaban a la soldadesca que se trasladara de un lado a otro de la embarcación para contrarrestar la energía del oleaje. Un grupo de hombres, convencidos de que estaban perdidos, rompieron

un tonel de vino y resolvieron aliviar sus últimos momentos abandonando la facultad de la razón; cosa que lograron hasta que el agua de mar, al entrar por el agujero que habían abierto en el tonel, estropeó el vino. Doblemente enloquecidos por ello, estos hombres trastornados decidieron llevar a todos a una destrucción común y con este fin atacaron las sogas que unían los troncos de la balsa. Los amotinados encontraron resistencia y tuvo lugar una encarnizada batalla en medio de las olas y de la oscuridad de la noche. Se restableció el orden y hubo una hora de tranquilidad en aquella embarcación fatal. Pero a medianoche la soldadesca se alzó de nuevo y atacó a sus superiores con puñales y sables; los que no tenían armas estaban tan alterados que intentaron agredir a los oficiales a dentelladas y muchos sufrieron mordiscos. Hubo hombres arrojados al mar, aporreados, acuchillados; los barriles de vino cayeron por la borda y también el último barril de agua. Cuando los villanos fueron sometidos, la balsa estaba cargada de cadáveres.

Durante el primer levantamiento, un marinero de nombre Dominique, que se había unido a los amotinados, fue arrojado al mar. Al oír los patéticos gritos de este subordinado traidor, el maquinista que estaba a cargo de los marineros se tiró al agua y, asiendo al villano por los cabellos, logró subirlo de nuevo a bordo. Dominique tenía la cabeza abierta por una herida de sable. En la oscuridad le vendaron la herida y le devolvieron a la vida. Pero no bien revivió, ingrato como era, volvió a unirse a los amotinados y se alzó con ellos nuevamente. Esta vez encontró menos fortuna y menos piedad; pereció esa noche.

El delirio amenazaba ahora a los desdichados supervivientes. Algunos se tiraron al mar; otros cayeron en el letargo; otros desgraciados cargaron contra sus camaradas con los sables desenvainados exigiendo que *les dieran el ala de un pollo.* El maquinista cuyo valor había salvado al marinero Dominique se vio a sí mismo viajando por las hermosas llanuras de Italia y uno de los oficiales le decía: «Recuerdo que los botes nos han abandonado; pero no tema nada; acabo de escribir al

gobernador, y dentro de unas horas vendrán a salvarnos.» El maquinista, sereno en su delirio, le respondía así: «¿Tiene usted una paloma para que lleve sus órdenes con tal celeridad?».

Sólo quedaba un tonel de vino para los sesenta hombres que aún estaban a bordo. Reunieron las chapas de los soldados y las convirtieron en anzuelos; cogieron una bayoneta y la doblaron de forma adecuada para atrapar a un tiburón. Poco después apareció un tiburón, agarró la bayoneta y con una violenta sacudida de su mandíbula la enderezó por completo y luego se alejó.

Resultó necesario acudir a un último recurso para prolongar su miserable existencia. Algunos de los que habían sobrevivido a la noche del motín se lanzaron sobre los cadáveres, cortaron pedazos de carne y los devoraron al instante. La mayoría de los oficiales rechazaron esta carne; aunque uno de ellos propuso que la dejasen secar primero para hacerla más comible. Algunos intentaron masticar los cinturones de las espadas, las cartucheras y los adornos de cuero de sus sombreros, con escaso provecho. Un marinero trató de comerse sus propios excrementos, pero no pudo conseguirlo.

El tercer día fue de calma y despejado. Reposaron, pero crueles sueños se sumaron a los horrores que ya les infligían el hambre y la sed. La balsa, que ahora llevaba menos de la mitad de su dotación original, había ascendido en el agua, una imprevista ventaja de los motines de la noche. No obstante, el agua les llegaba todavía a las rodillas y sólo podían descansar de pie, apretados unos contra otros en una masa compacta. Por la mañana del cuarto día descubrieron que una docena de sus compañeros habían muerto durante la noche; los cuerpos fueron entregados al mar, salvo uno que reservaron para combatir el hambre. A las cuatro de esa tarde un banco de peces voladores pasó por encima de la balsa y muchos quedaron atrapados en los extremos de la embarcación. Esa noche aliñaron el pescado, pero su hambre era tan grande y cada porción tan exigua, que muchos de ellos añadieron carne humana al pescado, y la carne aderezada les pareció menos repugnante.

Hasta los oficiales empezaron a comerla cuando se la presentaron de esa forma.

Fue a partir de entonces cuando todos aprendieron a consumir carne humana. La noche siguiente les trajo nuevas provisiones. Algunos españoles, italianos y negros, que habían permanecido neutrales durante los primeros motines, conspiraron con el propósito de arrojar a sus superiores por la borda y escapar a tierra, que ellos creían próxima, con los objetos valiosos y las pertenencias que habían sido introducidos en una bolsa que colgaron del mástil. Una vez más se produjo un terrible combate y la sangre bañó la balsa fatal. Cuando este tercer motín fue finalmente reprimido, no quedaban más de treinta hombres a bordo y la balsa había subido aún más en el agua. Apenas había un hombre que no tuviera heridas, en las cuales entraba constantemente agua salada, y se oían gritos penetrantes.

El séptimo día dos soldados se escondieron detrás del último barril de vino. Hicieron un agujero en él y se pusieron a beber el vino con una paja. Al ser descubiertos, los dos infractores fueron arrojados inmediatamente al agua, de acuerdo con la ley que había sido necesariamente promulgada.

Entonces hubo que tomar la más terrible decisión. Al contar los hombres, resultó que había veintisiete. Era probable que quince de ellos pudieran vivir varios días; el resto, que había sufrido grandes heridas y muchos de los cuales deliraban, tenía escasísimas posibilidades de superviviencia. En el tiempo que transcurriera hasta su fallecimiento, sin embargo, disminuirían aún más las ya limitadas provisiones. Calcularon que entre ellos podrían muy bien beberse hasta treinta o cuarenta botellas de vino. Dar a los enfermos la mitad de la ración no sería más que matarlos poco a poco. Por tanto, después de un debate presidido por la más terrible desesperación, las quince personas sanas acordaron que sus camaradas enfermos, por el bien común de los que aún podían sobrevivir, fuesen arrojados al mar. Tres marineros y un soldado, cuyos corazones estaban ya endurecidos por la constante visión de la muerte, realizaron estas repugnantes pero necesarias ejecucio-

nes. Los sanos fueron separados de los enfermos igual que los puros de los impuros.

Después de este cruel sacrificio, los quince últimos supervivientes tiraron sus armas al agua, reservando únicamente un sable por si fuese preciso cortar una cuerda o una madera. Les quedaba alimento para seis días mientras esperaban la muerte.

Se produjo un pequeño suceso que cada uno interpretó de acuerdo con su naturaleza. Una mariposa blanca, de una especie común en Francia, apareció revoloteando sobre sus cabezas y se posó en la vela. A algunos, enloquecidos por el hambre, les pareció que incluso esto podía ser un bocado. Para otros, la facilidad con que su visitante se movía les pareció una burla cuando ellos yacían exhaustos y casi inmóviles. Para otros más, esta sencilla mariposa constituía una señal, una mensajera del Cielo, tan blanca como la paloma de Noé. Incluso los escépticos, que no querían reconocer en ella un instrumento divino pensaron con cautelosa esperanza que las mariposas no se alejan mucho de tierra firme.

Sin embargo la tierra firme no apareció. Bajo el ardiente sol, una devastadora sed les consumía, hasta el punto de que comenzaron a humedecerse los labios con su propia orina. La bebían en pequeñas tazas de lata que primero introducían en el mar para que el líquido de dentro se enfriara más rápidamente. Sucedía que a veces a un hombre le robaban su taza y se la devolvían más tarde, pero sin la orina que contenía antes. Había uno que no podía obligarse a tragarla, a pesar de la sed que tenía. Un cirujano que había entre ellos comentó que la orina de algunos hombres era más agradable de beber que la de otros. Comentó también que el efecto inmediato de beber orina era una tendencia a producir más orina.

Un oficial del ejército descubrió un limón, que se propuso reservar enteramente para sí; súplicas violentas le convencieron de los peligros del egoísmo. Encontraron asimismo treinta dientes de ajo, que dieron lugar a nuevas disputas; de no haberse desprendido de todas las armas excepto un sable, se habría derramado sangre una vez más. Había dos frascos de un licor para lavarse los dientes; una o dos gotas de este licor,

dispensadas de mala gana por su propietario, producían en la lengua una sensación deliciosa que durante unos segundos eliminaba la sed. Algunas piezas de estaño al ser introducidas en la boca proporcionaban una especie de frescura. Un frasco vacío que había contenido esencia de rosas fue pasado de mano en mano; inhalaban, y los restos del perfume les producían un efecto calmante.

El décimo día, al recibir su ración de vino, algunos de los hombres concibieron el plan de embriagarse y luego destruirse; los demás les persuadieron con dificultad de que renunciaran a la idea. Los tiburones rodearon la balsa, y algunos soldados, trastornados mentalmente, se bañaron a la vista de los grandes peces. Ocho de los hombres, calculando que la tierra no podía estar muy lejos, construyeron una segunda balsa en la cual escapar. Hicieron una estrecha embarcación con un mástil bajo y una tela de hamaca como vela; pero cuando la probaron, la fragilidad del artefacto les demostró la temeridad de la empresa, y la abandonaron.

El decimotercer día de esta atroz situación, el sol salió completamente libre de nubes. Los quince desgraciados habían elevado sus oraciones al Todopoderoso y repartido su ración de vino cuando un capitán de infantería, mirando hacia el horizonte, divisó un barco y lo anunció con una exclamación. Todos dieron gracias al Señor y cayeron en un auténtico éxtasis. Enderezaron los aros de un barril y ataron pañuelos en la punta de los mismos; uno de los hombres trepó a lo alto del mástil y agitó estas banderitas. Todos observaron el buque en el horizonte y trataron de adivinar su rumbo. Unos estimaron que se acercaba por minutos; otros afirmaron que su rumbo iba en dirección opuesta. Durante media hora estuvieron suspendidos entre el miedo y la esperanza. Luego el barco desapareció del mar.

De la alegría pasaron al abatimiento y la angustia; envidiaron la suerte de los que habían muerto antes que ellos. Luego, para hallar algún consuelo a la desesperación en el sueño, colocaron un pedazo de tela como refugio contra el sol y se tumbaron debajo. Propusieron escribir un relato de sus aventuras,

que firmarían todos, y clavarlo en lo alto del mástil, con la esperanza de que pudiera por algún medio llegar a sus familias y al gobierno.

Habían pasado dos horas entre las más crueles reflexiones cuando el maestro artillero, que deseaba ir a la popa de la balsa, salió de la tienda y vio el *Argus* a media legua de distancia, con las velas hinchadas y dirigiéndose hacia ellos. Apenas podía respirar. Extendió las manos hacia el mar.

–¡Salvados! –gritó–. ¡Miren el bergantín que avanza hacia nosotros!

Todos se regocijaron, hasta los heridos trataron de arrastrarse hacia la parte de atrás para ver mejor cómo se acercaban sus salvadores. Se abrazaron unos a otros, y su gozo se redobló cuando vieron que debían su salvación a franceses. Hicieron ondear sus pañuelos y dieron las gracias a la providencia.

El *Argus* recogió velas y se detuvo a estribor de la balsa, a medio tiro de pistola. Los quince supervivientes, los más fuertes de los cuales no habrían vivido más allá de otras cuarenta y ocho horas, fueron subidos a bordo; el capitán y los oficiales del bergantín, gracias a sus reiterados cuidados, reavivaron la llama de la vida en los supervivientes. Dos de ellos que más adelante escribieron el relato de aquella terrible experiencia llegaron a la conclusión de que la forma en que fueron salvados había sido verdaderamente milagrosa y que el dedo del Cielo estaba presente en el suceso.

La travesía de la fragata había comenzado con un presagio y acabó en un eco. Cuando la balsa fatal, remolcada por los botes, se hizo a la mar, dejaron atrás a diecisiete personas. Abandonados por elección propia, examinaron inmediatamente el buque en busca de todo aquello que no se hubieran llevado los que habían partido y que el mar no hubiera penetrado. Encontraron galletas, vino, coñac y tocino, lo suficiente para subsistir algún tiempo. Al principio prevaleció la tranquilidad, pues sus camaradas habían prometido volver a rescatarlos. Pero cuando pasaron cuarenta y dos días sin que nadie acudiera en su ayuda, doce de los diecisiete decidieron alcanzar tierra. Con este fin construyeron una segunda balsa con

parte de las maderas que quedaban en la fragata, atándolas con fuertes cuerdas, y se embarcaron en ella. Como ocurría con sus predecesores, carecían de remos y de equipo de navegación y sólo tenían una vela rudimentaria. Llevaron consigo una pequeña cantidad de provisiones y las pocas esperanzas que les quedaban. Pero muchos días después unos moros que viven junto a la costa sahariana y son súbditos del rey Zaide descubrieron los vestigios de su artefacto y llevaron a Andar esta información. Se creyó que los hombres de esta segunda balsa habían sido sin duda presa de los monstruos marinos que se encuentran en gran número cerca de las costas de África.

Y por último, como una burla, llegó el eco de un eco. En la fragata quedaban cinco hombres. Varios días después de la partida de la segunda balsa, un marinero que se había negado a ir en ella intentó también alcanzar la orilla. Como no pudo construir una tercera balsa para sí, se hizo a la mar en una jaula de gallinas. Tal vez la misma sobre la que el señor Maudet había verificado el fatal rumbo de la fragata la mañana en que encallaron en el arrecife. Pero la jaula se hundió y el marinero pereció cuando se hallaba a una distancia de no más de medio cable de la *Medusa*.

II

¿Cómo se puede transformar la catástrofe en arte?

Hoy en día el proceso es automático. ¿Que estalla una central nuclear? Tendremos una obra de teatro en los escenarios londinenses antes de un año. ¿Que asesinan a un presidente? Podemos tener el libro o la película o el libro convertido en película o la película convertida en libro. ¿Una guerra? Envían a los novelistas. ¿Una serie de asesinatos atroces? Escuchen los firmes pasos de los poetas. Tenemos que entender esta catástrofe, naturalmente; para entenderla, tenemos que imaginarla, para eso necesitamos las artes imaginativas. Pero también necesitamos justificarla y perdonarla, esta catástrofe, aunque sea mínimamente. ¿Por qué sucedió este demencial acto de la Naturaleza, este momento humano de locura? Bueno, por lo menos produjo arte. Puede que, en última instancia, las catástrofes sean *para* eso.

Se afeitó la cabeza antes de empezar el cuadro, eso lo sabemos todos. Se afeitó la cabeza para no poder ver a nadie, se encerró en su estudio y no salió hasta que hubo terminado su obra maestra. ¿Es eso lo que sucedió?

La expedición partió el 17 de junio de 1816.

La *Medusa* encalló en el arrecife la tarde del 2 de julio de 1816.

Los supervivientes fueron rescatados de la balsa el 17 de julio de 1816.

Savigny y Corréard publicaron su relato de la travesía en noviembre de 1817.

El lienzo fue comprado el 24 de febrero de 1818.

El lienzo fue trasladado a un estudio mayor y tensado de nuevo el 28 de junio de 1818.

El cuadro fue terminado en julio de 1819.

El 28 de agosto de 1819, tres días antes de la inauguración del Salón, Luis XVIII examinó el cuadro y dirigió al artista lo que el *Moniteur Universel* llamó «uno de esos felices comentarios que al mismo tiempo juzgan la obra y estimulan al artista». El rey dijo: «Monsieur Géricault, su naufragio no es ciertamente ningún desastre.»

Comienza con la fidelidad a la vida. El pintor leyó el relato de Savigny y Corréard; los conoció y los interrogó. Reunió un expediente del caso. Buscó al carpintero de la *Medusa*, que había sobrevivido, y le convenció para que le hiciera una maqueta a escala de la balsa original. En ella colocó muñecos de cera que representaban a los supervivientes. A su alrededor, en las paredes del estudio, puso sus propios cuadros de cabezas cercenadas y miembros amputados para infiltrar el aire de mortalidad. En el cuadro final aparecen retratos reconocibles de Savigny, Corréard y el carpintero. (¿Qué sentirían al posar para esta reconstrucción de sus sufrimientos?)

Estaba perfectamente tranquilo mientras pintaba, según informó Antoine Alphonse Montfort, el discípulo de Horace Vernet; había poco movimiento perceptible del cuerpo y de los brazos, y sólo un ligero sonrojo de la cara revelaba su concentración. Trabajaba directamente sobre el lienzo blanco con sólo un tosco bosquejo como guía. Pintaba mientras duraba la luz, con una inexorabilidad que también tenía sus raíces en la necesidad técnica: los óleos que usaba, densos y de secado rápido, obligaban a que cada sección, una vez comenzada, tu-

viese que terminarse ese día. Como sabemos, se había hecho afeitar los rizos rubio rojizo de su cabeza, como una señal de No molesten. Pero no estaba solitario: modelos, discípulos y amigos continuaban acudiendo a la casa que compartía con su joven ayudante Louis-Alexis Jamar. Entre los modelos que utilizó estaba el joven Delacroix, que posó para la figura muerta tumbada boca abajo con el brazo izquierdo extendido.

Empecemos con lo que no pintó. No pintó:

1) La *Medusa* encallando en el arrecife;
2) El momento en que soltaron los cables de remolque y la balsa quedó abandonada;
3) Los motines en la noche;
4) El necesario canibalismo;
5) Los asesinatos en masa para protección propia;
6) La aparición de la mariposa;
7) Los supervivientes con el agua hasta la cintura, hasta las pantorrillas o hasta los tobillos;
8) El momento del rescate.

En otras palabras, su primera preocupación era no ser 1) político; 2) simbólico; 3) teatral; 4) escandaloso; 5) excitante; 6) sentimental; 7) documental; 8) inequívoco.

Notas

1) La *Medusa* fue un naufragio, una noticia y un cuadro; también fue una causa. Los bonapartistas atacaron a los monárquicos. El comportamiento del capitán de la fragata revelaba a) la incompetencia y la corrupción de la Armada Realista; b) la general insensibilidad de la clase dirigente hacia quienes estaban bajo su mando. Los paralelismos con la nave del Estado encallada habrían sido al mismo tiempo evidentes y toscos.

2) Savigny y Corréard, supervivientes y coautores del primer relato del naufragio, dirigieron una instancia al gobierno en la que solicitaban indemnización para las víctimas y castigo para los oficiales culpables. Rechazados por la justicia institucional, apelaron a los más abiertos tribunales de la opinión pública con su libro. Posteriormente Corréard se hizo editor y panfletista y montó una imprenta que se llamaba En el Naufragio de la Medusa; el local se convirtió en lugar de encuentro para los descontentos políticos. Podemos imaginar un cuadro del momento en que sueltan los cables de remolque: un hacha levantada y brillando al sol; un oficial, de espaldas a la balsa, está desatando un nudo... Sería un excelente panfleto pintado.

3) El Motín fue la escena que Géricault estuvo a punto de pintar. Se conservan varios dibujos preliminares. Noche, tempestad, mar gruesa, la vela desgarrada, sables alzados, hombres ahogándose, combates cuerpo a cuerpo, cuerpos desnudos. ¿Qué tiene de malo todo esto? Fundamentalmente que parece una de esas peleas en el *saloon* de las películas del Oeste de serie B en las que todo el mundo participa; dando un puñetazo, destrozando una silla, rompiendo una botella en la cabeza de un enemigo, balanceándose con sus pesadas botas colgados de la lámpara. Pasan demasiadas cosas. Se puede decir más mostrando menos.

Se considera que los bocetos del Motín que se conservan recuerdan a las versiones tradicionales del Juicio Final, con su separación entre los inocentes y los culpables, y con la caída de los amotinados en la condenación. Tal alusión habría sido engañosa. En la balsa, no fue la virtud la que triunfó, sino la fuerza, y hubo poca piedad. El subtexto de esta versión diría que Dios estaba de parte de la oficialidad. Tal vez solía estarlo en aquellos tiempos. ¿Pertenecía Noé a la oficialidad?

4) Hay muy poco canibalismo en el arte occidental. ¿Remilgos? Parece improbable: el arte occidental no es remilgado en lo que se refiere a ojos arrancados de sus órbitas, cabezas cercenadas en sacos, mastectomías por sacrificio, circuncisiones y crucifixiones. Además, el canibalismo era una práctica

hereje que podía resultar útil condenar en la pintura mientras subrepticiamente se excitaba al espectador. Pero simplemente algunos temas se han utilizado más que otros en la pintura. Tomemos al distinguido Noé, por ejemplo. Parece haber sorprendentemente pocos cuadros de su arca. Hay algún que otro jocoso, americano primitivo, y un tenebroso Giacomo Bassano en el Prado, pero no mucho más le viene a uno a la cabeza. Adán y Eva, la Expulsión, la Anunciación, el Juicio Final, todos estos temas se encuentran pintados por los principales artistas. Pero ¿Noé y su arca? Un momento clave en la historia de la humanidad, una tormenta en el mar, pintorescos animales, la intervención divina en los asuntos humanos: se dan ciertamente todos los elementos necesarios. ¿Cuál puede ser la explicación de esta deficiencia iconográfica? Tal vez la falta de una sola pintura del arca lo bastante grandiosa como para dar al tema ímpetu y popularidad. ¿O es algo en la propia historia? ¿Puede ser que los artistas estuvieran de acuerdo en que el diluvio no muestra a Dios a la mejor luz posible?

Géricault hizo un bosquejo de canibalismo en la balsa. El momento destacado de la antropofagia nos muestra a un musculoso superviviente royendo el codo de un musculoso cadáver. Resulta casi cómico. El tono iba a ser siempre el problema en este caso.

5) Un cuadro es un momento. ¿Qué pensaríamos que ocurría en una escena en la que tres marineros y un soldado estaban arrojando a la gente al mar desde una balsa? ¿Que las víctimas ya estaban muertas? Y de no ser así, ¿que las asesinaban para robarles las joyas? Los caricaturistas que tienen dificultad para explicar la referencia histórica de sus chistes con frecuencia ponen a un vendedor de periódicos junto a un cartel en el que aparece un titular aclaratorio. Tratándose de un cuadro, la información equivalente tendría que venir dada en el título: UNA PENOSA ESCENA A BORDO DE LA BALSA DE LA MEDUSA EN LA QUE LOS DESESPERADOS SUPERVIVIENTES, ATORMENTADOS POR SU CONCIENCIA, COMPRENDEN QUE LAS PROVISIONES SON INSUFICIENTES Y TOMAN LA TRÁGICA

PERO NECESARIA DECISIÓN DE SACRIFICAR A LOS HERIDOS PARA TENER ELLOS MAYORES POSIBILIDADES DE SUPERVIVENCIA. Eso debería bastar.

El título de «La balsa de la Medusa», digámoslo de pasada, no es «La balsa de la Medusa». El cuadro fue incluido en el catálogo del Salón con el título *Scène de naufrage*, «Escena de naufragio». ¿Una cautelosa decisión política? Tal vez. Pero es asimismo una oportuna instrucción al espectador: esto es un cuadro, no una opinión.

6) No es difícil imaginar la llegada de la mariposa como la habrían representado otros pintores. Pero parece bastante tosca en su apelación emocional, ¿no es cierto? Aunque la cuestión del tono hubiese podido superarse, quedan dos dificultades importantes. Primera; no parecería un suceso auténtico, pese a que lo fue; lo que es verdad no necesariamente es convincente. Segunda, una mariposa blanca de seis u ocho centímetros de ancho, posándose en una balsa de veinte metros de largo por siete de ancho, crea graves problemas de escala.

7) Si la balsa está bajo el agua, no es posible pintarla. Todas las figuras brotarían del mar como una formación de Venus Anadiómenes. Además, la ausencia de la balsa presenta problemas formales: estando todos de pie porque si se acostaran se ahogarían, el cuadro quedaría rígido debido a las líneas verticales; habría que ser extremadamente hábil. Es mejor esperar a que hayan muerto más de los que van a bordo, la balsa haya subido a la superficie y el plano horizontal esté plenamente disponible.

8) El bote del *Argus* acercándose al costado, los supervivientes tendiendo los brazos y, gateando para subir a él, el patético contraste entre el estado de los rescatados y el de sus salvadores, una escena de agotamiento y alegría, todo muy conmovedor, no hay duda. Géricault hizo varios bocetos de este momento del rescate. Podría dar una imagen fuerte; pero es un poco... simple.

Eso es lo que no pintó.

¿Qué pintó, entonces? Bueno, ¿qué les parece que pintó? Devolvamos a nuestros ojos la ignorancia. Vamos a escrutar «Escena de naufragio» sin tener conocimiento de la historia naval francesa. Vemos a unos supervivientes en una balsa llamando a gritos a un barco diminuto en el horizonte (el buque distante, no podemos evitar notarlo, no es mayor de lo que habría sido la mariposa). Nuestra suposición inicial es la de que éste es el momento que conduce a un rescate. Esta sensación viene dada en parte por una incansable preferencia por los finales felices, pero también porque nos hacemos, en algún nivel de la conciencia, la siguiente pregunta: ¿cómo sabríamos de estas personas de la balsa si *no* hubieran sido rescatadas?

¿Qué respalda esta suposición? El barco está en el horizonte; el sol también está en el horizonte (aunque invisible), iluminándolo en amarillo. El amanecer, deducimos, y el barco que llega con el sol, trayendo un nuevo día, esperanza y salvación; las nubes negras que hay encima (muy negras) pronto desaparecerán. No obstante, ¿y si fuera el anochecer? La salida y la puesta del sol se confunden fácilmente. ¿Y si fuera el anochecer, con el barco a punto de desaparecer como el sol, y los náufragos tuvieran que enfrentarse a una noche sin esperanza, tan negra como esa nube que hay sobre sus cabezas? Desconcertados, podríamos mirar la vela de la balsa para ver si el viento la lleva hacia su salvador o la aleja de él, y para calcular si esa funesta nube está a punto de desvanecerse; pero obtenemos poca ayuda: el viento no sopla de abajo arriba del cuadro sino de derecha a izquierda, y el marco nos impide llegar a conocer las condiciones meteorológicas a nuestra derecha. Entonces, aún indecisos, se nos ocurre una tercera posibilidad: puede que sea el amanecer, pero a pesar de eso el buque salvador no se dirige hacia los náufragos. Esto sería el más evidente desaire del destino: el sol sale, *pero no para vosotros.*

La mirada ignorante se rinde, con cierta malhumorada renuncia, ante la mirada informada. Comparemos «Escena de naufragio» con la narración de Savigny y Corréard. Queda claro enseguida que Géricault no ha pintado el momento de las llamadas que condujo al rescate final: eso sucedió de otra manera, con el bergantín súbitamente próximo a la balsa y todos regocijándose. No, éste es el primer avistamiento, cuando el *Argus* apareció en el horizonte durante una desesperante media hora. Comparando la pintura con el libro, observamos enseguida que Géricault no ha representado al superviviente subido al mástil y sosteniendo los aros de barril enderezados con pañuelos atados en la punta. Ha optado por un hombre al que sostienen sobre un barril y que hace ondear un gran pedazo de tela. Reflexionamos acerca de este cambio y luego reconocemos la ventaja: la realidad le ofreció la imagen de un mono subido en un palo; el arte le sugirió un centro de atención más sólido y una vertical más.

Pero no nos informemos demasiado deprisa. Devuelvan el asunto al malhumorado ojo ignorante. Olvídense de las condiciones meteorológicas; ¿qué se puede deducir del personal que está en la balsa? ¿Por qué no empezamos a contar? Hay veinte figuras a bordo. Dos están haciendo señales activamente, uno indicando enérgicamente, dos suplicando vigorosamente, y uno que ofrece apoyo muscular a la figura subida al barril que hace ondear la tela: seis en favor de la esperanza y el rescate. Luego hay cinco figuras (dos postradas boca abajo, tres decúbito supino) que parecen muertas o moribundas, más un viejo con barba blanca de espaldas al *Argus* ya avistado y en postura de duelo: seis en contra. En medio (medimos el espacio además del estado de ánimo) hay ocho figuras más: una medio suplicando, medio ayudando; tres observando al hombre que agita la tela con expresión indefinida; uno observándolo con angustia; dos de perfil examinando, respectivamente, las olas que han pasado y las olas que vienen; y una oscura figura en la parte más tenebrosa y deteriorada del lienzo; que tiene la cabeza entre las manos (¿se está clavando las uñas en el cuero cabelludo?). Seis, seis y ocho: no hay mayoría absoluta.

(¿Veinte?, se pregunta el ojo informado. Pero Savigny y Corréard dijeron que había tan sólo quince supervivientes. ¿Quiere eso decir que las cinco figuras que podrían estar únicamente inconscientes están indudablemente muertas? Sí. Pero, entonces, ¿qué hay de la selección que tuvo lugar cuando los

últimos quince supervivientes sanos echaron al mar a sus trece compañeros heridos? Géricault ha sacado a algunos de ellos de las profundidades para que le ayuden en la composición. ¿Y deberían perder los muertos su derecho a voto en el referéndum de la esperanza contra la desesperación? (Técnicamente, sí; pero no en la valoración del espíritu del cuadro.)

Así la estructura queda equilibrada, seis a favor, seis en contra, ocho no saben. Nuestros dos ojos, el ignorante y el informado, vagan bizqueantes. Cada vez más, se apartan del centro de atención evidente, el hombre que hace señales desde el barril, y van hacia la figura doliente de la izquierda, la única persona que nos mira. Sostiene en su regazo a un hombre más joven que –ya hemos hecho nuestras sumas– está indudablemente muerto. El anciano da la espalda a todos los vivos de la balsa: su actitud es de resignación, pena, desesperación; destaca aún más por su cabello gris y la tela roja que lleva alrededor del cuello. Podría haber entrado aquí por error saliendo de un género distinto, un viejo de Poussin que se ha perdido, quizá. (Tonterías, dice cortante el ojo informado! ¿Poussin? Guérin y Gros, si quieres saberlo. ¿Y el «Hijo» muerto? Una mezcla de Guérin, Girodet y Prud'hon.) ¿Qué está haciendo este «Padre»? a) Lamentando la muerte del hombre que tiene en el regazo (¿su hijo?, ¿su amigo?); b) comprendiendo que nunca les rescatarán; c) reflexionando que aunque les rescaten no importa nada debido a la muerte que sostiene entre sus brazos. (A propósito, dice el ojo informado, ser ignorante tiene realmente sus desventajas. Por ejemplo, nunca adivinarías que el Padre y el Hijo son un motivo canibalístico atenuado, ¿a que no? Como grupo aparecen por primera vez en el único boceto de Géricault de la escena de canibalismo que se conserva; y a cualquier espectador contemporáneo educado sin duda le recordaría la descripción que hace Dante del conde Ugolino llorando en su torre de Pisa entre sus hijos moribundos... a los que acabó comiéndose. ¿Queda claro ahora?)

Sea lo que sea lo que creamos que el anciano está pensando, su presencia se convierte en una fuerza tan poderosa dentro del cuadro como la del hombre que hace señales. Este equilibrio sugiere la siguiente deducción: que el cuadro representa el punto medio del primer avistamiento del *Argus*. El buque ha estado a la vista un cuarto de hora y todavía lo estará quince minutos más. Algunos creen aún que viene hacia ellos; otros lo dudan y esperan a ver lo que pasa; otros más –incluyendo al más sabio de a bordo– saben que va en dirección contraria y que no les salvará. Esta figura nos incita a interpretar «Escena de naufragio» como una imagen de la esperanza burlada.

Quienes vieron el cuadro de Géricault en las paredes del Salón de 1819 sabían, casi sin excepción, que estaban contemplando a los supervivientes de la balsa de la *Medusa*, sabían que el barco que aparece en el horizonte los recogió (aunque no en ese primer intento) y sabían que lo sucedido en la expedición a Senegal era un gran escándalo político. Pero la pintura que sobrevive es aquella que perdura más que su propia historia. La religión decae, el icono permanece; un relato se olvida, pero su representación sigue fascinando (el ojo ignorante triunfa, qué mortificante para el ojo informado). Hoy en día, cuando examinamos «Escena de naufragio», es difícil sentir mucha indignación contra Hugues Duroy de Chaumareys, capitán de la expedición, o el ministro que nombró al capitán, o el oficial naval que se negó a ser el patrón de la balsa, o los marineros que soltaron los cables de remolque, o la soldadesca que se amotinó. (En realidad, la historia democratiza nuestras simpatías. ¿Acaso no se habían embrutecido los soldados a causa de sus experiencias durante la guerra? ¿No era el capitán víctima de su educación de niño mimado? ¿Estaríamos dispuestos a apostar que nosotros nos habríamos comportado heroicamente en circunstancias similares?) El tiempo disuelve la historia y la convierte en forma, color, emoción. Modernos e ignorantes, reinventamos la historia: ¿votamos a favor del optimista cielo amarillento o a favor del doliente anciano? ¿O acabamos creyendo las dos versiones? El ojo puede pasar de un estado de ánimo, y una interpretación, a otro: ¿Es eso lo que se pretendía?

8a) Estuvo a punto de pintar lo siguiente. Dos estudios al óleo de 1818, que en cuanto a composición son los bocetos preparatorios que más se aproximan a la imagen final, muestran esta significativa diferencia: el buque al que están llamando está mucho más cerca. Se ve su silueta, las velas y los mástiles. Está de perfil, en el extremo derecho del cuadro, y acaba de comenzar una penosa travesía por el horizonte pintado. Claramente, todavía no ha visto la balsa. El impacto de estos bocetos preliminares es más activo, cinético: tenemos la impresión de que las frenéticas señales de los hombres de la balsa podrían dar resultado en los próximos minutos y que el cuadro, en lugar de ser un instante en el tiempo, se impulsa hacia su propio futuro y hace esta pregunta: ¿se saldrá el barco del borde del lienzo sin haber visto la balsa? En comparación, la versión final de «Escena de naufragio» es menos activa, expresa una pregunta menos precisa. Las señales parecen más vanas y el azar del que depende la suerte de los supervivientes más aterrador. ¿Qué supone su posibilidad de salvación? Una gota en el océano.

Estuvo ocho meses en su estudio. Por esas fechas dibujó un autorrétrato, desde el cual nos mira fijamente con esa expresión malhumorada y bastante suspicaz que los pintores adoptan a menudo cuando se enfrentan con un espejo; con sentimiento de culpa, suponemos que la desaprobación va dirigida a nosotros, cuando en realidad se dirige fundamentalmente al modelo. Su barba es corta y una gorra griega con borla cubre su cabeza pelada (sabemos que se cortó el pelo al empezar el cuadro, pero el pelo crece mucho en ocho meses: ¿cuántos cortes más necesitó?). Recuerda a la figura de un pirata, lo bastante resuelto y feroz como para tomar al abordaje su Naufragio. La anchura de sus pinceles, dicho sea de paso, era sorprendente. Por la amplitud de su gesto, Montfort supuso que Géricault usaba pinceles muy gruesos; sin embargo, eran pequeños comparados con los de otros pintores. Pinceles pequeños y óleos densos que secaban rápidamente.

Debemos recordarle trabajando. Es normal tener la tentación de esquematizar, de reducir ocho meses a un cuadro acabado y una serie de bocetos preliminares; pero debemos resistirnos a caer en ella. El es más bien alto, fuerte y esbelto, con unas piernas admirables que fueron comparadas con las del efebo que sujeta el caballo en el centro de su «Carrera berberisca». De pie ante el Naufragio, trabaja con intensidad de concentración y necesidad de silencio absoluto: el correr de una silla era suficiente para romper el hilo invisible entre el ojo y la punta del pincel. Está pintando sus grandes figuras directamente sobre el lienzo con sólo un bosquejo como ayuda. Cuando la obra está a medio hacer parece una hilera de esculturas colgadas en una pared blanca.

Debemos recordarle en el encierro de su estudio, trabajando, moviéndose, cometiendo errores. Cuando conocemos el resultado final de esos ocho meses; su avance hacia ese resultado parece irresistible. Nosotros partimos de la obra maestra y vamos hacia atrás examinando las ideas descartadas y los desaciertos; pero para él esas ideas descartadas comenzaron siendo algo excitante y sólo al final vio lo que nosotros damos por sentado desde el principio. Para nosotros la conclusión era inevitable; para él no. Debemos tratar de tener en cuenta el azar, el hallazgo afortunado, incluso el farol. Tan sólo podemos explicarlo con palabras, y sin embargo también debemos tratar de olvidar las palabras. Un cuadro puede representarse como una serie de decisiones etiquetadas de 1) a 8a), pero deberíamos comprender que éstas son sólo las anotaciones de la sensación. Debemos recordar los nervios y las emociones. El pintor no es suavemente llevado río abajo hasta el remanso soleado de esa imagen acabada, sino que trata de mantener el rumbo en un mar abierto de corrientes contrarias.

Fidelidad a la vida, al comienzo, sin duda; pero, una vez que el proceso está en marcha, la fidelidad al arte es la mayor prioridad. El incidente nunca tuvo lugar tal y como está pintado; los números son inexactos; el canibalismo queda reducido a una referencia literaria; el grupo del Padre y el Hijo no

tiene más que una escasísima justificación documental y el grupo del barril ninguna. La balsa ha sido limpiada como para la visita oficial de un monarca de estómago delicado: las tiras de carne humana han sido barridas, y todos tienen el pelo tan lustroso como un pincel recién comprado.

A medida que Géricault se acerca a la imagen final, las cuestiones de forma predominan. Réalza el centro de atención, recorta, ajusta. Sitúa el horizonte más arriba y más abajo (si la figura que hace señales está por debajo del horizonte, toda la balsa queda sombríamente ahogada por el mar; si corta el horizonte es, como el surgir de la esperanza). Géricault reduce las zonas de mar y cielo, lanzándonos sobre la balsa, queramos o no. Alarga la distancia que separa a los náufragos del barco salvador. Reajusta las posturas de las figuras. ¿Cuántos cuadros hay en que tantos de los participantes principales estén de espaldas al espectador?

Y qué espaldas tan espléndidamente musculosas. Al llegar a éste punto nos sentimos un poco azorados, pero no debería ser así. Las preguntas ingenuas son a menudo las fundamentales. Así que adelante, preguntemos. *¿Por qué están tan sanos los supervivientes?* Admiramos el hecho de que Géricault buscase al carpintero de la *Medusa* y le mandara hacer una maqueta a escala de la balsa... pero... pero si se molestó en conseguir que la balsa pareciese real, ¿por qué no hizo lo mismo con sus habitantes? Podemos comprender por qué convirtió al hombre que agita la tela en una figura vertical separada, por qué añadió algunos cadáveres de más para mejorar la estructura formal. Pero ¿por qué están todos, incluso los cadáveres, tan musculosos, tan... sanos? ¿Dónde están las heridas, las cicatrices, la palidez, la enfermedad? Se trata de hombres que han bebido su propia orina, roído el cuero de sus sombreros, consumido a sus compañeros. Cinco de los quince no vivieron mucho tiempo después de su rescate. Entonces, ¿por qué parece que acaban de salir de un gimnasio?

Cuando las compañías de televisión hacen docudramas sobre los campos de concentración, el ojo —ignorante o informado— siempre observa extrañado a esos extras en pijama.

Puede que lleven las cabezas afeitadas, tienen los hombros encogidos, les han quitado el esmalte de las uñas, pero siguen estando rebosantes de vigor. Mientras les vemos en la pantalla haciendo cola para que les den un cuenco de engrudo en el que el guardián del campo escupe despreciativamente, nos los imaginamos atiborrándose en el camión restaurante. ¿Acaso «Escena de naufragio» prefigura esta anomalía? Con algunos pintores nos detendríamos a pensarlo. Pero no con Géricault, el retratista de la locura; los cadáveres y las cabezas cortadas. Una vez paró en la calle a un amigo que estaba amarillo por la ictericia y le dijo que estaba muy guapo. Un artista así no rehuiría el pintar la carne humana al límite de su resistencia.

Así que imaginemos otra cosa que no pintó: «Escena de naufragio» con los papeles distribuidos entre los demacrados. Cuerpos escuálidos, heridas supurantes, mejillas estilo Belsen: esos detalles despertarían, sin dificultad, nuestra compasión. El agua salada manaría de nuestros ojos, para hacer juego con el agua salada del lienzo. Pero esto sería precipitado: el cuadro nos afectaría demasiado directamente. Los náufragos escuálidos vestidos con harapos están en el mismo registro emocional que la mariposa; los primeros nos empujan a una desolación fácil mientras que la segunda nos empuja a un fácil consuelo. El truco no es difícil de hacer.

Pero la respuesta que Géricault busca está más allá de la simple compasión e indignación, aunque se puedan recoger estas emociones por el camino como a autoestopistas. A pesar de su tema, «Escena de naufragio» está llena de músculo y dinamismo. Las figuras de la balsa son como las olas: por debajo de ellas y también a través de ellas hierve la energía del océano. Si estuviesen pintadas en un agotamiento realista serían meras salpicaduras de espuma en lugar de conductos formales. Porque el ojo es llevado —no tentado, no persuadido, sino arrastrado por la marea— hasta la cumbre de la figura que agita la tela, luego a la hondonada del viejo desesperado y al otro lado al cadáver yacente de la derecha que se derrama sobre las verdaderas olas. Porque las figuras son lo

bastante robustas para transmitir esa fuerza: es por lo que el lienzo desata en nosotros emociones más profundas, submarinas, y puede transportarnos a través de corrientes de esperanza y desesperación, júbilo, pánico y resignación.

¿Qué ha sucedido? El cuadro se ha desprendido del ancla de la historia. Ya no es «Escena de naufragio», y mucho menos «La balsa de la Medusa». No es que simplemente imaginemos los atroces padecimientos en aquella embarcación fatal; no es que simplemente nos convirtamos en los sufridores. Ellos se convierten en nosotros. Y el secreto del cuadro se halla en la pauta de su energía. Mírenlo una vez más: la violenta tromba marina que crece en esas musculosas espaldas cuando se tienden hacia la mota del buque salvador. Toda esa tensión, ¿con qué fin? No hay ninguna respuesta formal a la principal oleada del cuadro, como no hay respuesta a la mayoría de los sentimientos humanos. No únicamente a la esperanza, sino a cualquier pesado anhelo: la ambición, el odio, el amor (en especial el amor), ¿cuán raramente encuentran nuestras emociones el objeto que parecen merecer? Qué inútilmente hacemos señales; qué oscuro el cielo; qué grandes las olas. Todos estamos perdidos en el mar, zarandeados entre la esperanza y la desesperación, llamando a algo que tal vez nunca venga a rescatarnos. La catástrofe se ha transformado en arte; pero éste no es un proceso reductor. Es liberador, engrandecedor, explicativo. La catástrofe se ha transformado en arte: eso es; después de todo, para lo que sirve.

¿Y qué decir de aquella catástrofe más antigua, el diluvio? Bueno, la iconografía del oficial. Noé comienza como se podría imaginar. Durante los primeros doce siglos de cristianismo o más, el arca (generalmente representada como una simple caja o sarcófago para indicar que la salvación de Noé fue una premostración de la escapatoria de Cristo de su sepulcro) aparece frecuentemente en manuscritos iluminados, en vidrieras y en la escultura catedralicia. Noé era un tipo muy popular: le encontramos en las puertas de bronce de San Zeno en Verona, en la fachada occidental de la catedral de Nimes y en la oriental de la catedral de Lincoln; navega en un fresco

en el Campo Santo de Pisa y en Santa Maria Novella en Florencia; ancla en un mosaico en Monreale, en el Batisterio de Florencia y en San Marcos de Venecia.

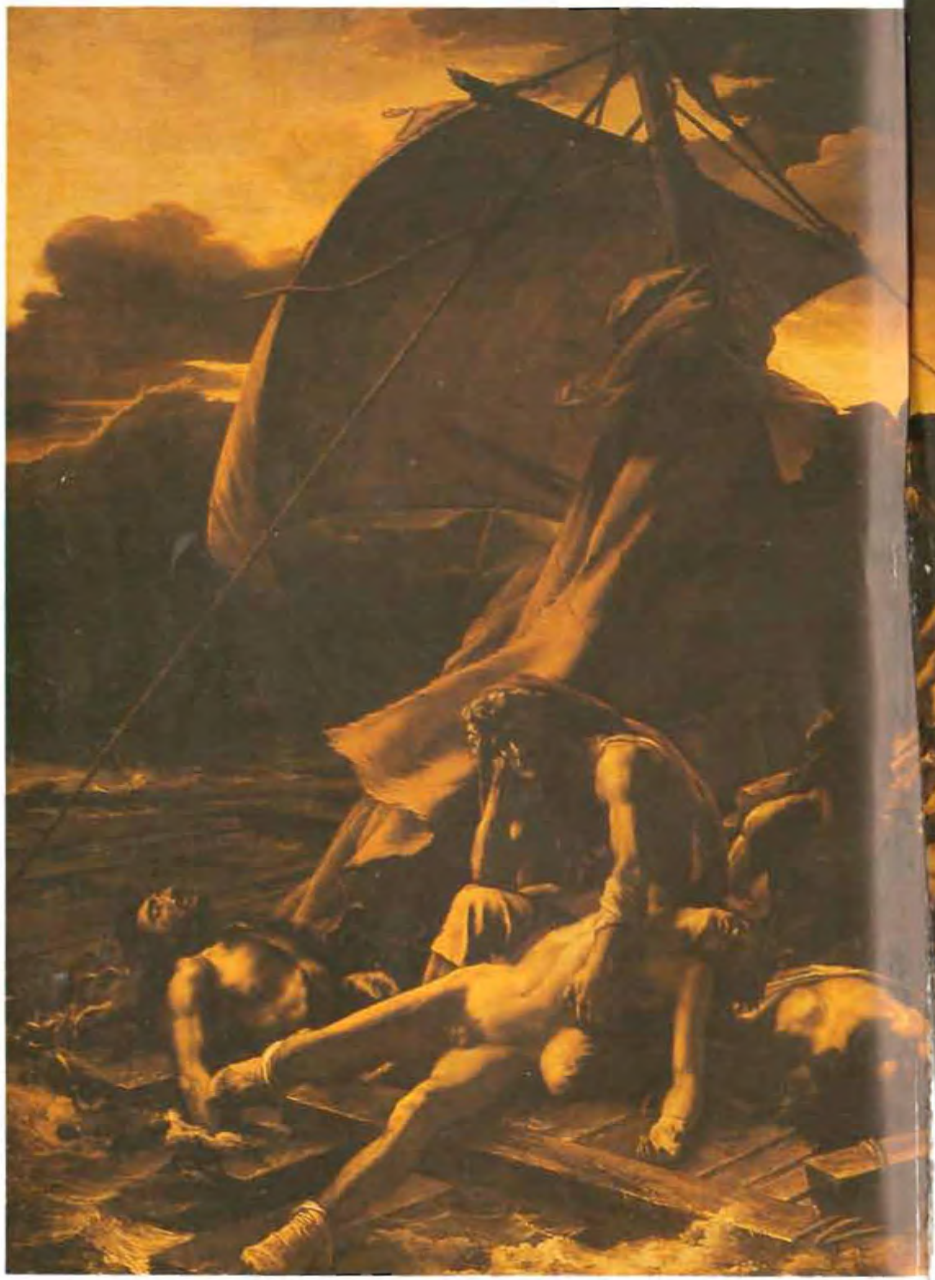
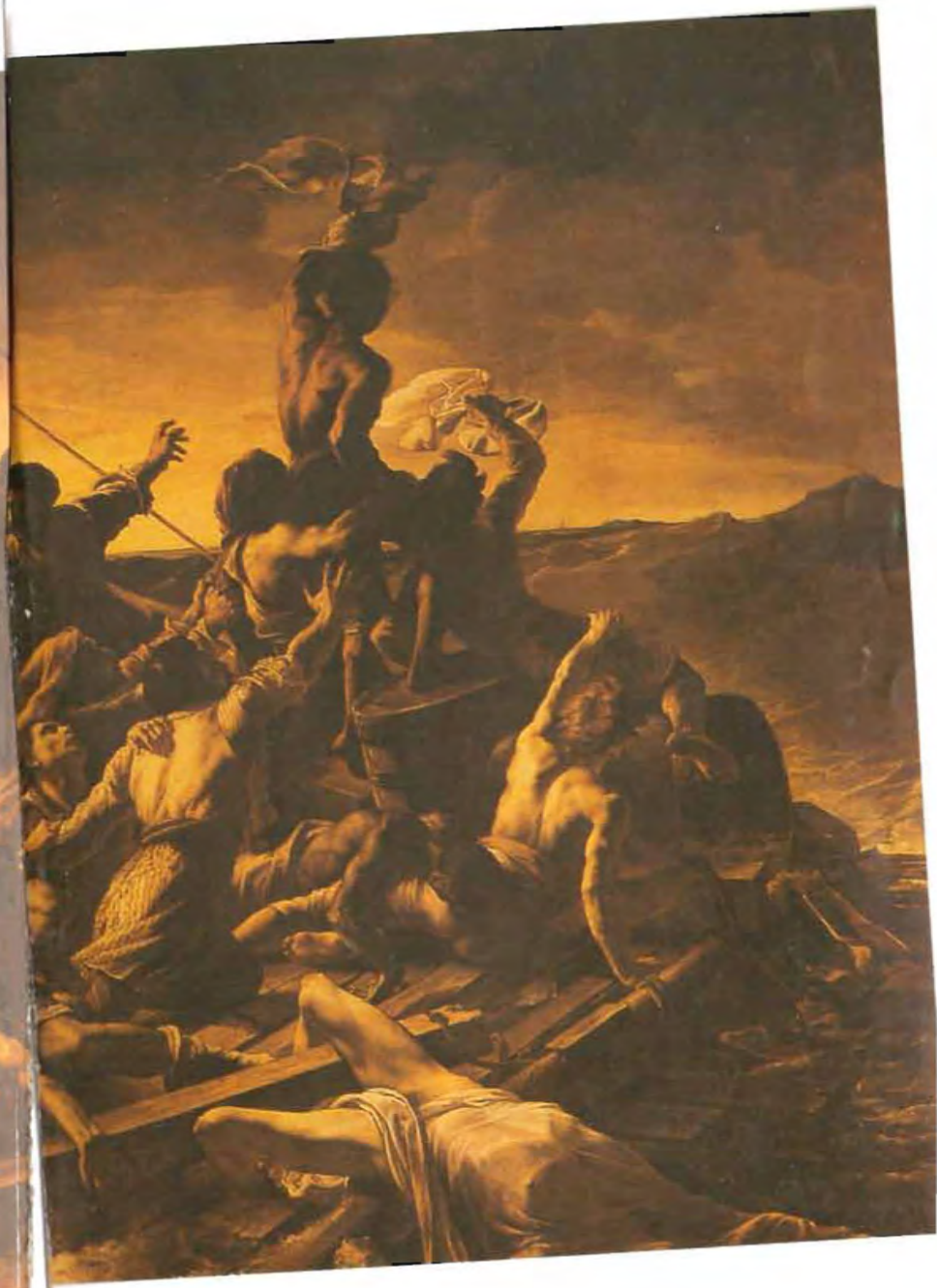
Pero ¿dónde están las grandes pinturas, las famosas imágenes a las que conducen éstas? ¿Qué ha sucedido? ¿Se ha secado la inundación? No exactamente; pero las aguas han sido desviadas por Miguel Angel. En la Capilla Sixtina el arca (que ahora parece un quiosco de música flotante más que un barco) pierde por primera vez su preeminencia compositiva; aquí queda relegada al fondo de la escena. Lo que llena el primer término son las angustiadas figuras de los condenados antediluvianos a quienes dejan perecer mientras el elegido Noé y su familia son salvados. El énfasis está en los perdidos, los abandonados, los descartados pecadores, los detritos de Dios. (¿Debemos permitirnos postular a Miguel Angel, el racionalista, impulsado por la compasión a una sutil condena de la crueldad de Dios? ¿O a Miguel Angel, el pío, cumpliendo su contrato papal y enseñándonos lo que podría ocurrirnos si no nos encomendamos? Puede que la decisión fuese puramente estética: el artista prefiere los cuerpos retorcidos de los condenados a una sumisa representación más de un arca de madera más.) Cualquiera que fuese la razón, Miguel Angel reorientó —y revitalizó— el tema. Baldassare Peruzzi le siguió, Rafael le siguió; los pintores y los ilustradores se concentraron cada vez más en los abandonados en lugar de en los salvados. Y a medida que esa innovación se convertía en tradición, el arca se alejaba cada vez más, retrocediendo hacia el horizonte lo mismo que le ocurrió al *Argus* cuando Géricault se aproximaba a su imagen final. El viento sigue soplando y las mareas moviéndose: el arca llega finalmente al horizonte y desaparece detrás de él. En «El Diluvio» de Poussin el barco no se ve por ninguna parte; lo único que nos queda es el atormentado grupo de personas que Miguel Angel y Rafael pusieron de relieve por primera vez. El viejo Noé se ha ido navegando de la historia del arte.

Tres reacciones ante «Escena de naufragio»:

a) Los críticos del Salón se lamentaron de que aunque ellos conociesen los sucesos a los que se refiere el cuadro, no había ninguna evidencia interna que permitiera determinar la nacionalidad de las víctimas, los cielos bajo los cuales tuvo lugar la tragedia, o la fecha en la que sucedió todo ello. Esa era la intención, naturalmente.

b) En 1855 Delacroix recordaba sus reacciones de casi cuarenta años antes cuando vio por primera vez a la Medusa naciente: «La impresión que me produjo fue tan fuerte que cuando salí del estudio eché a correr, y seguí corriendo como un loco todo el camino hasta la rue de la Planche, donde vivía entonces, al final de barrio de Saint-Germain.»

c) Géricault, en su lecho de muerte, le respondió a alguien que mencionó el cuadro: «*Bah, une vignette!*»

Y allí está: el momento de suprema agonía en la balsa, elegido, transformado, justificado por el arte, convertido en una imagen medida y sopesada, luego barnizada, enmarcada, colgada en una famosa galería de arte para iluminar nuestra condición humana, fija, definitiva, siempre allí. ¿Es eso lo que tenemos? Pues no. Las personas mueren; las balsas se pudren; y las obras de arte no están exentas. La estructura emocional de la obra de Géricault, la oscilación entre la esperanza y la desesperación, está reforzada por el pigmento: la balsa contiene zonas de brillante iluminación que contrastan violentamente con zonas de profunda oscuridad. Para hacer la sombra lo más negra posible, Géricault utilizó ciertas cantidades de betún que le dieron el negro tenebroso y reluciente que buscaba. Pero el betún es químicamente inestable, y desde el momento en que Luis XVIII examinó el cuadro hasta ahora era inevitable que se produjera un lento e irreparable deterioro de la superficie de la pintura. «No bien llegamos a este mundo», decía Flaubert, «pedazos de nosotros comienzan a caerse.» La obra maestra, una vez concluida, no se

detiene: continúa en movimiento, cuesta abajo. Nuestro principal experto en Géricault confirma que el cuadro es ahora «en parte una ruina». Y sin duda si examinaran el marco descubrirían que hay carcoma viviendo en él.